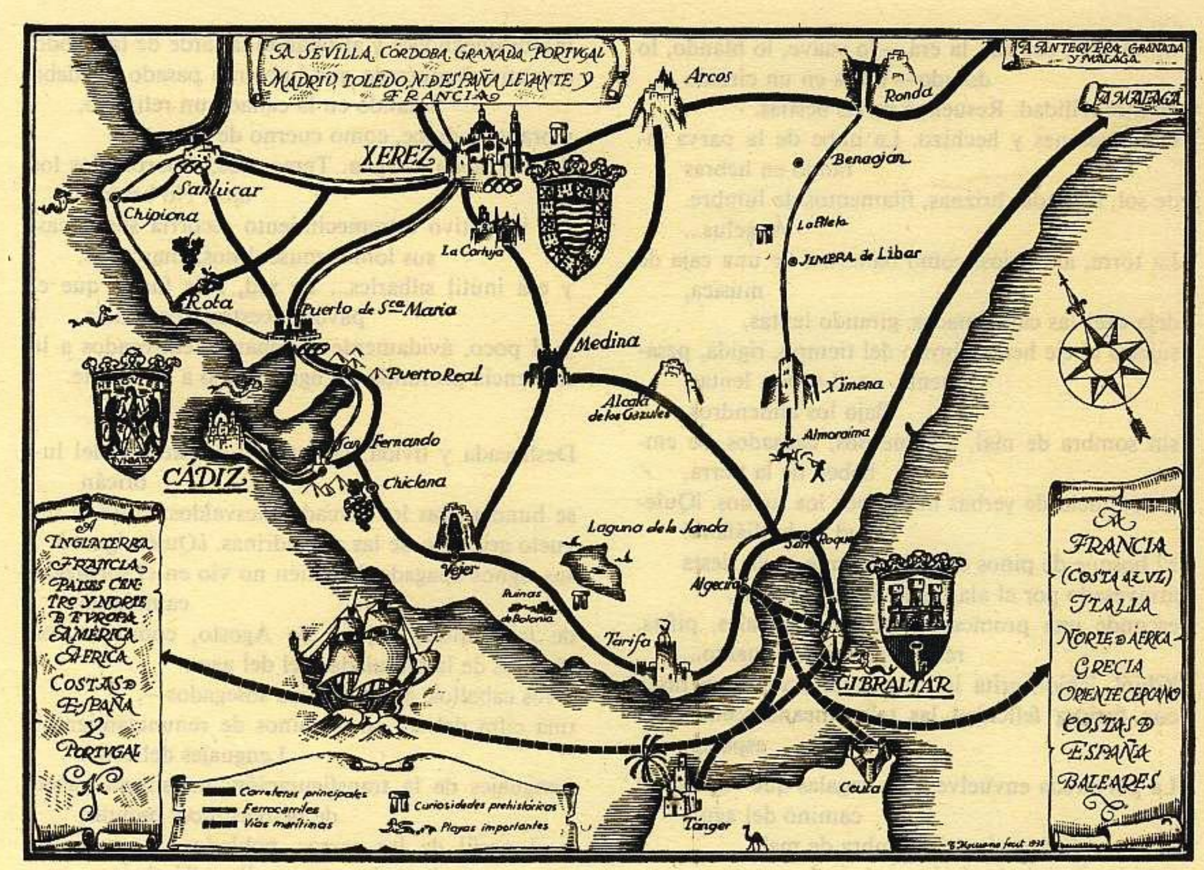


TEODORO MICIANO. *1935.*

Manifestaciones dramáticas populares en Andalucía:

Los juegos de vendimia

Casto Sánchez
Joaquín Carrera

«Señoras y señores: Los campesinos andaluces oyen con frecuencia comedias de este ambiente bajo las ramas grises de los olivos y en el aire oscuro de los establos abandonados. Entre los ojos de las mulas, duros como puñetazos, entre el cuero bordado de los arreos cordobeses, y entre los grupos tiernos de espigas mojadas, estallan con alegría y con encantadora inocencia las palabrotas y los vocablos que no resistimos en los ambientes de las ciudades, turbios por el alcohol y las barajas» (1).

En 1931, Federico García Lorca pone en boca del director del «Retablillo de Don Cristóbal» el texto precedente. A pesar de que cierta crítica sólo vea en él una idealización de lo popular, Lorca nos señala en este texto una de las manifestaciones más ricas, más primitivas, más lúcidas y más grotescas de la tradición dramática popular, perdida para siempre en las oscuras naves de lo cotidiano, de lo trágico, de lo farisáico.

I

Ya en 1690, Bances Candamo en su «Theatro de los Theatros...» compara las representaciones de Comedias Mímicas y Pantomímicas con «algunos juegos» que había presenciado en Andalucía, los cuales eran de «deshonestidad abominable» (2). ¿No serán aquéllas comedias de palabrotas y vocablos «que nacen de la tierra» (3) estos juegos de «deshonestidad abominable»? ¿No estaremos ante los mismos juegos campesinos, realizados en Olvera, que describe Blanco White?:

> «En los intermedios del baile nos obsequiaron con algunas escenas dramáticas en las que los mismos actores improvisaban el diálogo. Esta diversión es bastante popular en los pueblos campesinos y se conoce con el nombre de *juegos,* palabra que se corresponde exactamente con la inglesa *plays.* Los actores están acostumbrados a actuar juntos y representan sus papeles con facilidad, sin que las dudas los hagan vacilar mucho. Los papeles femeninos son representados por hombres vestidos con ropa de mujer, y tal es el ingenio y humor de los juegos que, en vez de sorprenderme de la resistencia de las damas a tomar parte activa en ellos, lo que me sorprende es que una mujer modesta asista a la representación» (4).

Evidentemente, existe una continuidad manifiesta en los testimonios precedentes. A fines del siglo XIX, Rodríguez Marín —uno de nuestros primeros e insólitos folkloristas— recogerá con detalle una de estas manifestaciones:

> «[Los juegos de vendimia] —á que también se llama en Andalucía *juegos de cortijo,* según que en los cortijos ó en las viñas se verifican [sic] —son unas representaciones teatrales cuyo asunto está de antemano convenido, pero cuya forma y cuyos accidentes son siempre improvisados, con arreglo á la locuacidad y el ingenio de los interlocutores. Por lo general, tales diálogos, que guardan mucha analogía con los *pasos* o *pasillos* de los albores de nuestro teatro, suelen picar en *verde,* y á poco trabajo se conoce que son manifiestas reminiscencias de las civilizaciones gentílicas.
>
> A la representación del juego precede invariablemente una escenilla suelta, que se llama *la entrá der juego,* y que, como la tercera campanada en los teatros, tiene por objeto advertir al auditorio que debe prestar atención, porque va á comenzar el espectáculo. Si a esto añadimos que los actores son campesinos, que entre los espectadores suele estar la familia del dueño de la heredad, que el escenario es la cocina ó alguna explanada al aire libre, y que los trajes de los actores son los ordinarios, amamarrachados con grotescos aditamentos de trapos, esportillas, etc., habremos dado de estas diversiones una idea general» (5).

Pero es Miguel Mancheño, cronista de Arcos de la Frontera, el que llega incluso a darnos unas someras descripciones de los temas y motivos de dichas representaciones, en un artículo que recorre las manifestaciones festivas en los días de la vendimia:

> «Alternaban el baile y el canto con los juegos, que eran representaciones escénicas de alguna fábula recogida por la tradición o inventada por los actores, que solían ser los vendimiadores mismos; ya el boticario que despacha agua pura en vez de medicina, ya el médico recetando extraños o asquerosos medicamentos; ya dos mocetones ridículamente disfrazados de viejas que se disputan un galán y terminan por arrancarse las greñas; todo el repertorio, en fin, de lo que pudieron valerse los antecesores de Torres Naharro y Lope de Rueda para su incipiente e ingenuo teatro» (6).

También por vía oral nos llegan noticias de la existencia de estos juegos: aún D. Juan Almagro, agricultor jerezano, recuerda haber participado de niño en representaciones de este tipo en fincas cercanas a San José del Valle.

Parece claro que, entroncadas en las diversiones populares del folklore tradicional, y hermanadas con otras manifestaciones en cuanto al ámbito rural en el que se realizan (7), se encuentran ciertas formulaciones dramáticas que el mismo pueblo no se atreverá a llamar teatro, y que sólo alguna vez enriquecen las páginas de la creación culta.

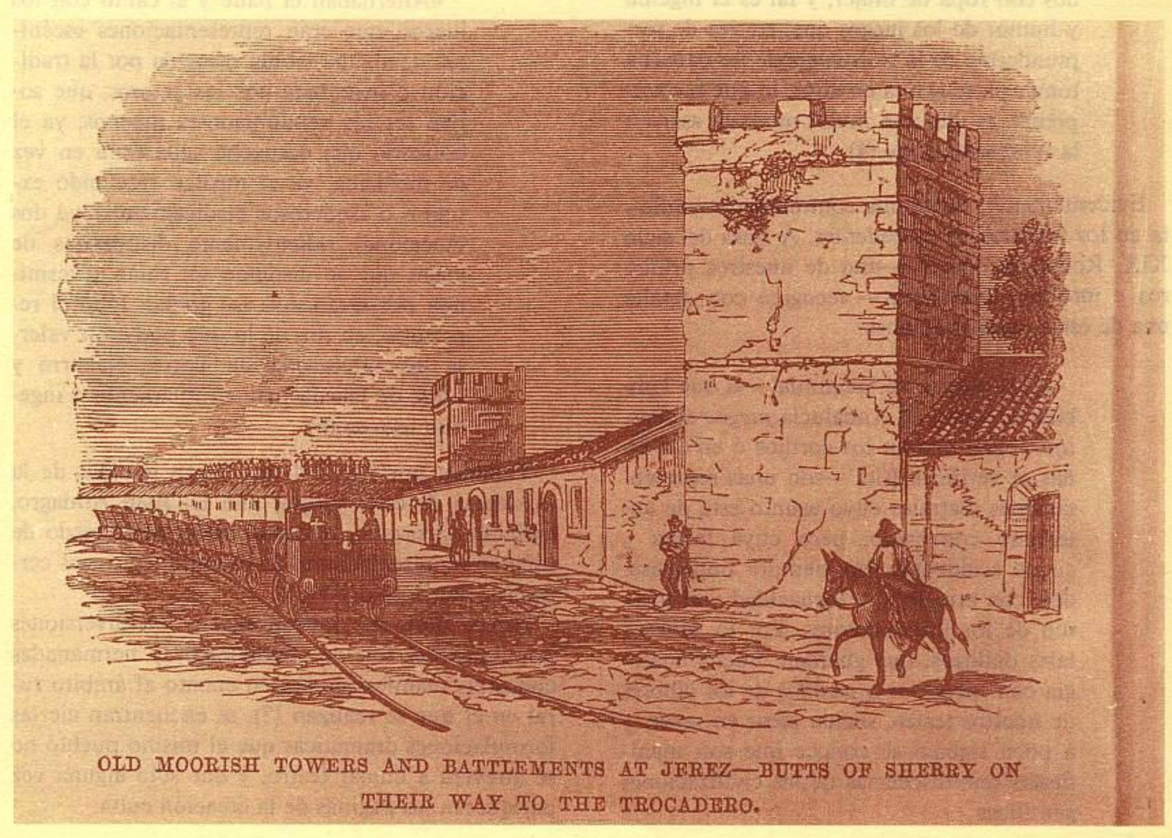
II

Antes de entrar en el análisis de los juegos como manifestaciones dramáticas, conviene señalar los elementos que configuraban la fiesta en la que estos juegos se integraban: junto a toda una serie de elementos accesorios de diversa procedencia, básicamente los juegos de habilidad —tángana, abejorro, castrar la colmena, etc.— y los juegos de burla y provocación —cazar el «gambusino», «las llaves de la asa», etc.—, encontramos dos ejes, las dos caras de la moneda, de la fiesta popular perdida en Andalucía. Por un lado el cante y el baile, y por otro los juegos dramáticos.

En cuanto al primer núcleo, hay que distinguir en estas fiestas dos manifestaciones del cante: el flamenco y las coplas cruzadas. La primera, más específica de esta zona cultural, y la segunda de una presencia más amplia en el folklore tradicional, y más cercana a una forma dramática culta como es el diálogo. En el baile, los testimonios — tanto orales como escritos— indican la escasa importancia que tenían las sevillanas, baile hoy dominante en la Baja Andalucía, prefiriéndose otras formas —fandangos, jaleos, rondeñas, etc.

Aún se puede señalar otro tipo de juego, al borde ya de la representación teatral que nos ocupa. Como muestra, recogida por vía oral, se encuentra el juego, vinculado a los de burla y provocación, en el que el campesino objeto de burla hace — representa— de zorro, y otro campesino hace de perro guardián de gallinas —representadas por gorras— y pollos —representados por sombreros—. El perro, con las manos tiznadas, defiende la propiedad de los ataques del zorro, manchándole la cara en la pelea sin que el zorro se dé cuenta, y provocando así el jolgorio de la concurrencia.

Este juego sólo roza lo teatral, aunque el carácter simbólico de los objetos, que forman parte del drama, y la propia representación de los actores —hacer «como si»— nos sitúe en el campo del happening popular. Sin embargo, al ser el interés último de este tipo de juegos la burla del ingenúo y no la representación en sí, se introduce en el proceso dramático —que teóricamente se inicia— un «deus est machina» no dramático, fin y objeto de la representación, abortándose a la posibilidad del teatro.

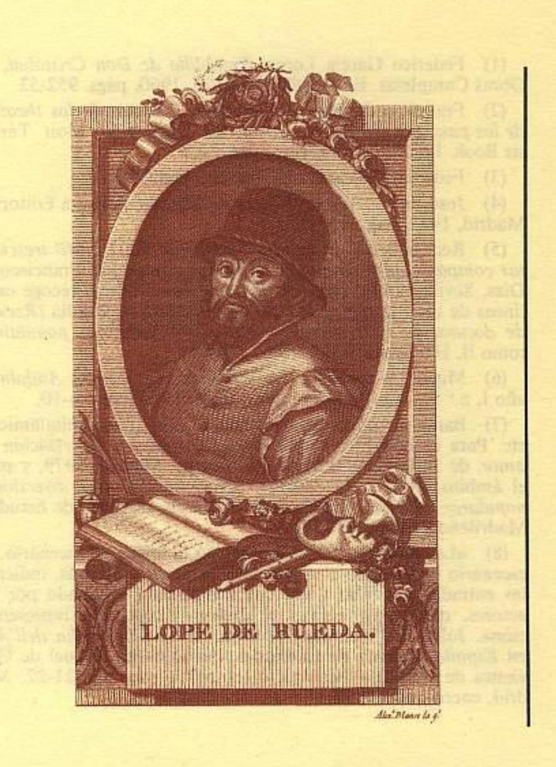


OLD MOORISH TOWERS AND BATTLEMENTS AT JEREZ—BUTTS OF SHERRY ON THEIR WAY TO THE TROCADERO.

Probablemente, de todos los elementos de esta fiesta popular, sean los juegos de vendimia no sólo los más complejos en su transmisión, sino también, y quizás por ello mismo, los más perdidos para siempre.

El carácter teatral de estos juegos salta a la vista a la luz de los testimonios presentados: su vinculación con los «scenari» de la commedia dell'arte, tanto en su carácter de improvisación mediada por estructuras arquetípicas, como en la abundancia de los códigos no textuales, resulta sorprendente (8). El mismo nombre de «juegos» insiste en la dinamicidad de un espectáculo abierto, que no se llega a encorsetar en la representación severa del teatro escrito, aunque aparezcan ciertas formas de convención, incertadas en la facecia y el chiste popular: No sería extraño que el público conociera ciertos elementos ya tematizados, y que la gracia de la interpretación estuviera en las formas ridículas en las que se vierten (9). Sin embargo, no se puede afirmar que estos juegos sean sólo chistes dramatizados. El texto aportado por Rodríguez Marín señala una pequeña estructura dramática —*entrá der juego* y juego propiamente dicho— que implica por una parte una concurrencia numerosa, y por otra no sólo conciencia de público, sino también conciencia de espectáculo. El carácter de espectáculo se ve reforzado por el uso de lo que llamaríamos vestuario: «los trajes de los actores son los ordinarios, amamarrachados con grotescos aditamentos de trapos, esportillas, ertc.». No sería otra cosa en su origen el riquísimo y colorista vestuario de nuestros actuales Arlequín, Polichinela, etc., pero la conciencia culta y seria, sobria y rígida de la moral hispana impidió e impide utilizar estas ingenuas y vivas muestras de nuestro folklore a la manera de los italianos (10).

Un segundo aspecto que se repite en todos los testimonios es el de la inmoralidad y deshonestidad que, al parecer, tenían estos juegos; no resulta en nada extraño, ni autóctono. Todas las muestras de la genuina cultura popular se asientan sobre estas bases (11), y los juegos de vendimia o de cortijo no son una excepción; la deformación del esquema corporal, el mundo de los instintos, la parodia y la sátira de los defectos físicos y psíquicos también se hallaban presentes en otras manifestaciones del folklore andaluz, como eran los espectáculos de títeres y los espectáculos gitanos, entre otros (12).



También es evidente, como señalan algunos testimonios, la analogía entre el teatro primitivo español y estos juegos, tanto en la temática, repetida hasta la saciedad en la cultura popular —boticarios, médicos, posaderos que aguan el vino, etc.— cuanto en el hecho de que no fueran representados por mujeres, e incluso en el mismo carácter de paso cómico que al fin y a la postre son estos juegos, y que —como el entremés antiguo y el teatro de títeres— acaban generalmente en palos.

Lo que sí parece autóctono y radicalmente popular en este tipo de manifestaciones dramáticas es la configuración espontánea del actor: el campesino, después de su jornada de trabajo, se transforma en payaso, el habitat se transforma en espacio de juego —sea la cocina, la gañanía o la explanada al aire libre—, no hay actores, no hay oficio del reir, tan sólo la ingenúa expresión bufa de quien necesita la risa como elemento para continuar viviendo. El primitivismo de la representación se corresponde con el del marco social: una estructura prácticamente autárquica, alejada de los núcleos urbanos, casi feudal, con una incipiente división entre espacio público y privado (13). En este sentido, no es extraño que todos los textos hagan referencia al mundo rural andaluz. Bajo la falda de la tragedia culta andaluza, sirviéndole de soporte y a la vez de iluminación estética, se encuentra el estridente gemido de la risa campesina. □

NOTAS.

(1) Federico García Lorca: *Retablillo de Don Cristóbal,* en Obras Completas. Ed. Aguilar, Madrid, 1960, págs. 952-53.

(2) Francisco de Bances Candamo: *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos.* Ed. Duncan W. Moir. Támesis Book. Londres, 1970, págs. 126-27.

(3) Federico García Lorca, op. cit., pág. 929.

(4) José Blanco White: *Cartas de España,* Alianza Editorial, Madrid, 1977, págs. 157-58.

(5) Recogido por Francisco Rodríguez Marín: *Mil trescientas comparaciones populares andaluzas,* Imprenta Francisco P. Días, Sevilla, 1899, págs. 30-31. Rodríguez Marín recoge estas líneas de un artículo aparecido en la revista Kgvrtádia *(Recueil de documents pour servir á l'étude des traditions populaires,* tomo II, Heilbronn, 1884, págs. 244-51).

(6) Miguel Mancheño: *La vendimia,* en *Revista Andaluza,* año I, n.º 5. Jerez de la Frontera, mayo 1919, págs. 6-10.

(7) Bambas, mayas, cencerradas o vitos, ritos epitalámicos, etc. Para el ambiente rural, vid. *El carnaval* y *La estación de amor,* de Julio Caro Baroja. Ed. Taurus, Madrid, 1979, y para el ámbito urbano vid. *Títeres, marionetas y otras diversiones populares de 1758 a 1859, de* J. E. Varey, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1959.

(8) «Las piezas (...) eran escritas en la forma de escenario. El escenario bosquejaba el argumento en actos y escenas, indicaba las entradas y salidas y era cuidadosamente estudiado por los actores, que improvisaban el diálogo durante la representación». John V. Falconieri: *Historia de la Commedia dell'Arte en España,* Revista de Literatura, del Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, tomo XI, números 21-22. Madrid, enero-junio 1957.

(9) Hay que distinguir entre el conocimiento por parte del público de algún aspecto esencial de la acción, que Ramón J. Sender *(Valle Inclán o la dificultad de la tragedia,* Gredos, Madrid, 1965) señala como aspecto fundamental del teatro, y el que la acción esté fijada de antemano y conocida en su totalidad por el público por los mismos temas que le sirven de base, como ocurría en el drama religioso primitivo (vid. Rainer Hess: *El drama religioso como comedia religiosa y profana (siglos XV y XVI),* Gredos, Madrid, 1976, págs. 20-25) y como suponemos ocurriría en los juegos de vendimia andaluces, al igual que en otras manifestaciones populares, como la misma historia de Don Cristóbal.

(10) Salvo contadas excepciones, como son las chirigotas de los Carnavales de Cádiz.

(11) Vid. Mijail Batjin: *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento,* Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1974. El carácter inmoral de estos juegos salta a la vista. De hecho, el texto ofrecido por Rodríguez Marín venía a explicar una de las comparaciones populares andaluzas recogidas por él, que decía: [Es] «más berde que un juego e bendimia». Vid. Rodríguez Marín, op. cit., pág. 30.

(12) Vid. nuestro artículo *En torno al títere popular (reflexiones sobre la aparición de la palabra «títere»),* Gades, Revista del Colegio Universitario de Filosofía y Letras de Cádiz, n.º 8, Cádiz, 1981.

(13) Vid. Juan Carlos Rodríguez: *«Escena árbitro», (Notas sobre el desarrollo del teatro desde el siglo XVIII a nuestros días), en El teatro y su crítica* (Reunión de Málaga de 1973), Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1975, págs. 49-107.

BIENTEVEO

